

LEE STRASBERG

LA CARA DEL GESTO

Algunos dudan: el señor Lee Strasberg —norteamericano— pudo parecer, alguna vez, una dependencia burocrática del pensamiento del ruso Stanislavsky. Pero no es así: él avanzó —según el libro que **Página/12** adelanta en exclusividad, por convenio con la Editorial Emecé, empresa que pone "Un sueño de pasión", de Lee Strasberg en las librerias— en una adaptación corporal de la duda que ya inquietaba a Shakespeare. ¿Un actor trabaja con la simple emoción del momento o está apuntalado por una técnica fría? Es más: ¿Todos los días, en cada una de las representaciones, un actor puede dar lo mismo? Ese misterio no habla nada más que de los actores. También habla de quien lee estas líneas: una mujer, un hombre. Dicen que Strasberg decía, al narrar sus memorias a un grabador, que el libro que finalmente iba a producirse no era un libro técnico; trataba, nada menos, de la humanidad. El director del Living Theatre pensó que su técnica —el disimulo de la simulación— estaba a la par de cualquier estadista. Nadie se lo va a discutir.

















Boceto de Strasberg por Marilyn Monroe.

DE MARILYN A LA DUCE

Tuve la suerte de iniciar mi experiencia como aficionado al teatro de Broadway en una época considerada una edad de oro de la interpretación. Vi el trabajo de Eleonora Duse, Giovanni Grasso, Laurette Taylor y otros grandes intérpretes. No sé por qué, pero ya en esa época era buen observador y sabía apreciar la labor del actor. Sabía distinguir entre lo verdadero y auténtico y la mera habilidad superficial. Es extraño que recuerde tan poco las obras en las que actué y en cambio guarde recuerdos vívidos de ciertas representaciones a las que asistí.

Uno de los grandes defectos del teatro es que sus creaciones están escritas en el agua, y sólo queda la memoria para evocar la experiencia. Un recuerdo sumamente grato y un poco nostálgico que guardo de los viejos tiempos es la interpretación de Eva Le Gallienne en *Liliom*. Ojalá fuera posible ver a la joven Eva Le Gallienne, con esa extraña cualidad etérea que demostraba en escena.

Se suele considerar que el retrato escénico de un personaje incapaz de expresar sus sentimientos es un fenómeno moderno, pero esos papeles eran precisamente la especialidad de la señorita Le Gallienne. Era tal vez un poco menos naturalista que los actores jóvenes de la actualidad. Pero su presencia y sus movimientos creaban una sensación de poesía pura.

Una de las grandes creaciones escénicas de la época y de toda mi vida como aficionado al teatro fue la de Jeanne Eagels en *Rain*. Cuando hablo de una "gran creación" no me refiero a una interpretación fiel al retrato del personaje y la trama de los hechos sino aquella en que el actor parece haber calibrado a la perfección la realidad, la vivencia y la intensidad de las emociones del personaje. Es algo que el actor crea en ese momento particular y lo comparte con nosotros, el público.

Esa interpretación se grabó tan profundamente en mi mente, que muchos años después, cuando conocí a Marilyn Monroe, proyectamos montar una producción de *Rain* para cuando terminara su contrato con la Fox. Y no sólo habíamos hecho planes, sino que empezábamos a trabajar en una representación especial de la obra para la televisión, protagonizada para la señorita Monroe. Desgraciadamente, por causas ajenas a nosotros esos planes jamás se materializaron.

Me causa una gran pena el hecho de que el público jamás pudiera verla actuar en esa y otras obras que representó para nosotros en el Actors Studio y en mis clases particulares. Yo tenía la sensación de que se estaba aproximando a esa extraña combinación de sensualidad y desenfado con anhelos insatisfechos, característica de la creación de Jeanne Eagels. Otras actrices que intentaron ese papel (por ejemplo, Tallulah Bankhead) sólo captaron la caracterización superficial, la vulgaridad del personaje. Aparentemente nadie recuerda esa pasión interior, casi mística, que embargaba a Eagels en la escena con el pastor. Daba la impresión de elevarse a una nueva dimensión del ser, de manera que cuando descubría, estupefacta y sorprendida, que a él le interesaba aquello que ella había superado —la lujuria de la carne—, su pena y desilusión eran abrumadoras.

Recuerdo que las interpretaciones de la actriz Pauline Lord, que apareció en *Anna Christie*, de Eugene O'Neill, y más adelante en *They Knew What They Wanted*, de Sidney Howard, eran totales, coherentes, reveladoras y parecía realizarlas sin esfuerzo. Sin embargo, en buena parte de sus trabajos posteriores demostraba una cualidad mecánica, sin vida. Esperábamos durante toda la función que se produjera ese momento emocionante en que parecía saltar una chispa. Entonces afloraban las emociones. Luego proseguía la representación, sencilla, natural, pero sin demostrar ni generar la menor emoción. A medida que avanzaba en su carrera, Lord creó una especie de paso vacilante. A lo largo de una representación se detenía y comenzaba varias veces. Años después, cuando la conocí, me dio la sensación de ser una persona a la espera de algo. Su voz era suave y levemente ronca, sus ojos brillaban y parecían buscar algo que jamás encontraban. Su interpretación, cuando era total, electrizaba al público. Si no, era algo hueco, aparentemente natural pero informe y sin vida.

No recuerdo el trabajo de Laurette Taylor en Broadway, aunque estoy seguro de haber visto alguna representación. Años después, cuando pasé por Chicago, me hablaron de su papel en *El zoo de cristal*. Luther Adler la había visto e insistió en que no me la perdiera. Tuve la muy buena suerte de poder asistir a la que resultó su última interpretación de ese papel. Realmente fue una gran interpretación, pero nada de lo que hizo la actriz permite explicar en qué consistió. Muchos han tratado de describir esa interpretación, pero en general lo único que pueden decir es: "Bueno, no fue nada en particular, ningún elemento en especial. Fue... eso, simplemente fue". Esta descripción, por extraño que parezca, es justa. Es una manera de expresar el hecho de que la interpretación de Taylor era una vivencia, era alguien que no actuaba sino que vivía y respiraba sobre el escenario. Algunos de sus compañeros de elenco me dijeron luego que en ocasiones no se sabía qué iba a decir la actriz. En todo caso se puede decir que fue una gran actuación porque no fue una actuación.

La única vez que experimenté una sensación similar a la que generaba Taylor fue con Eleonora Duse, cuyo trabajo, sin embargo, demostraba otra intención y conciencia. El debut de Eleonora Duse en Broadway fue un gran momento histórico para mí y para muchos. Mi experiencia anterior me había enseñado a reconocer una gran actuación, y ahora se me presentaba la oportunidad de ver a la intérprete más extraordinaria de la época.

La Duse debutó en Nueva York, a principios de la década de 1920, con *La dama del mar*, de Ibsen. Presentaron la obra en la antigua Metropolitan Opera House, un teatro enorme. Mi butaca se encontraba en una de las últimas filas de la platea, pero la voz de la actriz llegaba sin esfuerzo hasta el último rincón del teatro. Era más bien aguda. Había tenido problemas de fonación en su juventud y se había ejercitado para superarlos. El hecho extraordinario era que la voz aparentemente no se proyectaba desde el escenario, sino que flotaba hacia el auditorio.

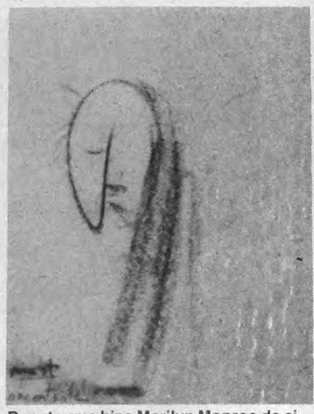
Aguardé durante toda la velada a que se produjera uno de esos momentos —un desborde de temperamento, una intensa vibración emocional— que para mí formaban parte de una gran interpretación. No hubo nada de eso en *La dama del mar*. Sin embargo advertí algo fuera de lo común: una presencia, una sensación de algo que sucedía ante mis ojos, un hecho fugaz, pero que quedaba grabado en mi conciencia. Era como un sabor que permanece largo tiempo en el paladar.

Salí del teatro embargado por sentimientos confusos, contradictorios. En verdad había visto algo fuera de lo común, pero no la interpretación que esperaba: ni un solo desborde de las emociones. En esa época no conocía bien la obra, y la habían representado en italiano. Pero recuerdo que en la escena en que Duse le suplica a su esposo que le permita partir con el forastero, y él por fin acepta, su rostro se ilumina con una sonrisa maravillosa. La sonrisa de Duse era algo extraño: parecía nacer en los dedos de los pies y ascender por todo el cuerpo hasta llegar al rostro y la boca, donde aparecía como el sol asomando detrás de las nubes. Cuando sonrió, yo pensé: "Este es el verdadero meollo de toda la obra. En realidad, no quería partir. Sólo quería la libertad de elegir". Medité durante un largo rato sobre esa escena, hasta que caí en la cuenta: "¿Qué es esto? Acabo de ver una obra que no conozco bien, representada en un idioma que no entiendo, y la actriz me la ha revelado con un solo gesto". Duse me enseñó esa noche que actuar no es sólo producir un desborde de temperamento o siquiera demostrar una emoción profunda. En ella vi la vida del personaje revelada minuto a minuto. Duse tenía una facilidad extraordinaria para aparecer sentada en escena y crear una persona que pensaba y sentía, sin esa intensidad especial que caracteriza la conducta guiada por las emociones.

Vi a Duse nuevamente en *Espectros*, de Henrik Ibsen. Aún recuerdo la escena en que la señora Alving, sentada en el sofá, conversa con el pastor Manders. Apoyaba el mentón sobre la mano, con una mirada meditabunda que ha quedado registrada en algunas fotografías. Era una persona sentada, que hablaba y pensaba, y aunque yo no podía seguir el texto, era evidente que cada palabra le salía desde muy adentro. La Duse sabía hallar los ademanes que, además de ser naturales, eran los que mejor expresaban un sentimiento que difícilmente se hubiera podido sugerir de otra manera. En el primer acto, la señora Alving ve a Osvaldo que seduce a Regina fuera del escenario; bruscamente, le es develado todo el pasado oculto. En el caso de Duse, fue como si la rodeara una gran ola. Alzó los brazos como si un muro estuviera por desplomarse sobre ella, pero este muro era de telarañas invisibles que envolvían sus manos y ella las agitaba impotente, se debatía para liberarse.

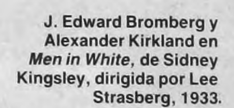
Cada gesto de la Duse era real, revelaba el contenido de la obra, escena por escena. De todos los intérpretes que he visto, Eleonora Duse era la que mejor corporizaba el tema de la obra. Sus ademanes intensificaban su expresividad. El actor Michael Chejov los llamaba "ademanes psicológicos". Esa forma de lograr una expresividad intensificada sigue siendo para mí uno de los caminos en la búsqueda del futuro del teatro.


Marilyn Monroe asiste a una clase de Lee Strasberg.


Boceto que hizo Marilyn Monroe de sí misma mientras actuaba en una escena dirigida por Lee Strasberg. La leyenda dice, "Debo concentrarme".


Lee Strasberg (de pie a la derecha) en la rep... Clifford Odets, por el Group Theatre en 193...


Lee Strasberg (a la derecha, sentado) dirige un ensayo con actores del Group Theatre. (Clifford Odets está de pie con el libreto en la mano.)


J. Edward Bromberg y Alexander Kirkland en *Men in White*, de Sidney Kingsley, dirigida por Lee Strasberg, 1933.


La última fotografía de Lee Strasberg, 198... sus hijos Adam y David en el escenario del ... Camera 5.)



Boceto de Strasberg por Marilyn Monroe.

DE MARILYN A LA DUCE

Tuve la suerte de iniciar mi experiencia como aficionado al teatro de Broadway en una época considerada una edad de oro de la interpretación. Vi el trabajo de Eleonora Duse, Giovanni Grasso, Laurette Taylor y otros grandes intérpretes. No sé por qué, pero ya en esa época era buen observador y sabía apreciar la labor del actor. Sabía distinguir entre lo verdadero y auténtico y la mera habilidad superficial. Es extraño que recuerde tan poco las obras en las que actué y en cambio guarde recuerdos vívidos de ciertas representaciones a las que asistí.

Uno de los grandes defectos del teatro es que sus creaciones están escritas en el agua, y sólo queda la memoria para evocar la experiencia. Un recuerdo sumamente grato y un poco nostálgico que guardo de los viejos tiempos es la interpretación de Eva Le Gallienne en *Liliom*. Ojalá fuera posible ver a la joven Eva Le Gallienne, con esa extraña cualidad etérea que demostraba en escena.

Se suele considerar que el retrato escénico de un personaje incapaz de expresar sus sentimientos es un fenómeno moderno, pero esos papeles eran precisamente la especialidad de la señorita Le Gallienne. Era tal vez un poco menos naturalista que los actores jóvenes de la actualidad. Pero su presencia y sus movimientos creaban una sensación de poesía pura.

Una de las grandes creaciones escénicas de la época y de toda mi vida como aficionado al teatro fue la de Jeanne Eagels en *Rain*. Cuando hablo de una "gran creación" no me refiero a una interpretación fiel al retrato del personaje y la trama de los hechos sino aquella en que el actor parece haber calibrado a la perfección la realidad, la vivencia y la intensidad de las emociones del personaje. Es algo que el actor crea en ese momento particular y lo comparte con nosotros, el público.

Esa interpretación se grabó tan profundamente en mi mente, que muchos años después, cuando conocí a Marilyn Monroe, proyectamos montar una producción de *Rain* para cuando terminara su contrato con la Fox. Y no sólo habíamos hecho planes, sino que empezábamos a trabajar en una representación especial de la obra para la televisión, protagonizada para la señorita Monroe. Desgraciadamente, por causas ajenas a nosotros esos planes jamás se materializaron.

Me causa una gran pena el hecho de que el público jamás pudiera verla actuar en esa y otras obras que representó para nosotros en el Actors Studio y en mis clases particulares. Yo tenía la sensación de que se estaba aproximando a esa extraña combinación de sensualidad y desenfado con anhelos insatisfechos, característica de la creación de Jeanne Eagels. Otras actrices que intentaron ese papel (por ejemplo, Tallulah Bankhead) sólo captaron la caracterización superficial, la vulgaridad del personaje. Aparentemente nadie recuerda esa pasión interior, casi mística, que embargaba a Eagels en la escena con el pastor. Daba la impresión de elevarse a una nueva dimensión del ser, de manera que cuando descubría, estupefacta y sorprendida, que a él le interesaba aquello que ella había superado —la lujuria de la carne—, su pena y desilusión eran abrumadoras.



Marilyn Monroe asiste a una clase de Lee Strasberg.

Recuerdo que las interpretaciones de la actriz Pauline Lord, que apareció en *Anna Christie*, de Eugene O'Neill, y más adelante en *They Knew What They Wanted*, de Sidney Howard, eran totales, coherentes, reveladoras y parecía realizarlas sin esfuerzo. Sin embargo, en buena parte de sus trabajos posteriores demostraba una cualidad mecánica, sin vida. Esperábamos durante toda la función que se produjera ese momento emocionante en que parecía saltar una chispa. Entonces afloraban las emociones. Luego proseguía la representación, sencilla, natural, pero sin demostrar ni generar la menor emoción. A medida que avanzaba en su carrera, Lord creó una especie de paso vacilante. A lo largo de una representación se detenía y comenzaba varias veces. Años después, cuando la conocí, me dio la sensación de ser una persona a la espera de algo. Su voz era suave y levemente ronca, sus ojos brillaban y parecían buscar algo que jamás encontraban. Su interpretación, cuando era total, electrizaba al público. Si no, era algo hueco, aparentemente natural pero informe y sin vida.

No recuerdo el trabajo de Laurette Taylor en Broadway, aunque estoy seguro de haber visto alguna representación. Años después, cuando pasé por Chicago, me hablaron de su papel en *El zoo de cristal*. Luther Adler la había visto e insistió en que no me la perdiera. Tuve la muy buena suerte de poder asistir a la que resultó su última interpretación de ese papel. Realmente fue una gran interpretación, pero nada de lo que hizo la actriz permite explicar en qué consistió. Muchos han tratado de describir esa interpretación, pero en general lo único que pueden decir es: "Bueno, no fue nada en particular, ningún elemento en especial. Fue... eso, simplemente fue". Esta descripción, por extraño que parezca, es justa. Es una manera de expresar el hecho de que la interpretación de Taylor era una vivencia, era alguien que no actuaba sino que vivía y respiraba sobre el escenario. Algunos de sus compañeros de elenco me dijeron luego que en ocasiones no se sabía qué iba a decir la actriz. En todo caso se puede decir que fue una gran actuación porque no fue una actuación.



Boceto que hizo Marilyn Monroe de sí misma mientras actuaba en una escena dirigida por Lee Strasberg. La leyenda dice, "Debo concentrarme".

La única vez que experimenté una sensación similar a la que generaba Taylor fue con Eleonora Duse, cuyo trabajo, sin embargo, demostraba otra intención y conciencia. El debut de Eleonora Duse en Broadway fue un gran momento histórico para mí y para muchos. Mi experiencia anterior me había enseñado a reconocer una gran actuación, y ahora se me presentaba la oportunidad de ver a la intérprete más extraordinaria de la época.

La Duse debutó en Nueva York, a principios de la década de 1920, con *La dama del mar*, de Ibsen. Presentaron la obra en la antigua Metropolitan Opera House, un teatro enorme. Mi butaca se encontraba en una de las últimas filas de la platea, pero la voz de la actriz llegaba sin esfuerzo hasta el último rincón del teatro. Era más bien aguda. Había tenido problemas de fonación en su juventud y se había ejercitado para superarlos. El hecho extraordinario era que la voz aparentemente no se proyectaba desde el escenario, sino que flotaba hacia el auditorio.

Aguardé durante toda la velada a que se produjera uno de esos momentos —un desborde de temperamento, una intensa vibración emocional— que para mí formaban parte de una gran interpretación. No hubo nada de eso en *La dama del mar*. Sin embargo advertí algo fuera de lo común: una presencia, una sensación de algo que sucedía ante mis ojos, un hecho fugaz, pero que quedaba grabado en mi conciencia. Era como un sabor que permanece largo tiempo en el paladar.

Salí del teatro embargado por sentimientos confusos, contradictorios. En verdad había visto algo fuera de lo común, pero no la interpretación que esperaba: ni un solo desborde de las emociones. En esa época no conocía bien la obra, y la habían representado en italiano. Pero recuerdo que en la escena en que Duse le suplica a su esposo que le permita partir con el forastero, y él por fin acepta, su rostro se ilumina con una sonrisa maravillosa. La sonrisa de Duse era algo extraño: parecía nacer en los dedos de los pies y ascender por todo el cuerpo hasta llegar al rostro y la boca, donde aparecía como el sol asomando detrás de las nubes. Cuando sonrió, yo pensé: "Este es el verdadero meollo de toda la obra. En realidad, no quería partir. Sólo quería la libertad de elegir". Medité durante un largo rato sobre esa escena, hasta que caí en la cuenta: "¿Qué es esto? Acabo de ver una obra que no conozco bien, representada en un idioma que no entiendo, y la actriz me la ha revelado con un solo gesto". Duse me enseñó esa noche que actuar no es sólo producir un desborde de temperamento o siquiera demostrar una emoción profunda. En ella vi la vida del personaje revelada minuto a minuto. Duse tenía una facilidad extraordinaria para aparecer sentada en escena y crear una persona que pensaba y sentía, sin esa intensidad especial que caracteriza la conducta guiada por las emociones.

Vi a Duse nuevamente en *Espectros*, de Henrik Ibsen. Aún recuerdo la escena en que la señora Alving, sentada en el sofá, conversa con el pastor Manders. Apoyaba el mentón sobre la mano, con una mirada meditabunda que ha quedado registrada en algunas fotografías. Era una persona sentada, que hablaba y pensaba, y aunque yo no podía seguir el texto, era evidente que cada palabra le salía desde muy adentro. La Duse sabía hallar los ademanes que, además de ser naturales, eran los que mejor expresaban un sentimiento que difícilmente se hubiera podido sugerir de otra manera. En el primer acto, la señora Alving ve a Osvaldo que seduce a Regina fuera del escenario; bruscamente, le es develado todo el pasado oculto. En el caso de Duse, fue como si la rodeara una gran ola. Alzó los brazos como si un muro estuviera por desplomarse sobre ella, pero este muro era de telarañas invisibles que envolvían sus manos y ella las agitaba impotente, se debatía para liberarse.

Cada gesto de la Duse era real, revelaba el contenido de la obra, escena por escena. De todos los intérpretes que he visto, Eleonora Duse era la que mejor corporizaba el tema de la obra. Sus ademanes intensificaban su expresividad. El actor Michael Chejov los llamaba "ademanes psicológicos". Esa forma de lograr una expresividad intensificada sigue siendo para mí uno de los caminos en la búsqueda del futuro del teatro.



Lee Strasberg (de pie a la derecha) en la representación de *Till the Day I Die*, de Clifford Odets, por el Group Theatre en 1935. Fue su última actuación en Broadway.



Lee Strasberg (a la derecha, sentado) dirige un ensayo con actores del Group Theatre. (Clifford Odets está de pie con el libreto en la mano.)



J. Edward Bromberg y Alexander Kirkland en *Men in White*, de Sidney Kingsley, dirigida por Lee Strasberg, 1933.



La última fotografía de Lee Strasberg, 1982. Se encuentra con su esposa Anna y sus hijos Adam y David en el escenario del Actors Studio. (Cortesía de Ken Regan. Camera 5)

DE TODAS LAS ARTES A UN ARTE

Quienes critican el Método por el hecho de recurrir a la memoria afectiva del artista no advierten ni aprecian hasta qué punto ésta interviene en todas las artes. La memoria afectiva es un elemento decisivo en cualquier creación artística. La diferencia entre el teatro y otras artes es que en éstas el artista crea la memoria afectiva en la soledad de su propio ambiente. En las artes interpretativas el artista debe crear frente al público y en determinado momento y lugar.

Este vínculo entre la memoria y la creatividad es una presencia constante en la poesía. El movimiento romántico de principios del siglo XIX se vio impulsado a explorar y exaltar "la auténtica voz de los sentimientos". Los románticos ingleses, tanto en su poesía como en sus obras de crítica literaria, trataron de descubrir las bases sensoriales de su propia creatividad. Wordsworth dice en "The Prelude":

... pues tenía yo un ojo
Que en mis mayores esfuerzos siempre
Buscaba los matices de diferencia
Tal como se ocultan bajo las formas externas
Cercanas o remotas, diminutas o vastas, un ojo
Que desde una piedra, un árbol, una hoja marchita
Hasta el ancho océano y los cielos azules
Salpicados de multitudes, de cúmulos de estrellas
No hallaba superficie alguna que detuviera su poder.

En un poema análogo, Coleridge exalta el lazo entre la imaginación y el espíritu creativo:

¡Oh! ¡Qué vida la del ojo! ¡Cuán extraña
e inescrutable es su esencia!
Aquel que es totalmente ciego y jamás ve
el fuego que lo calienta;
Aquel que jamás vio el seno henchido
de su madre;
Aquel que sonrió feliz, así como un niño
sonríe en sueños;
También para él existe, se mueve y se agita
en su prisión;
Vive una vida aparte y "¿Es un
Espíritu?", se pregunta:
"Pues con seguridad tiene pensamientos propios,
y ver es sólo un lenguaje."

Byron observa por su parte que Wordsworth le había enseñado a contemplar una montaña tanto con "el ojo de la mente", la imaginación, como en la realidad objetiva.

La poesía romántica inglesa fue en gran medida un producto de vivencias sensoriales: de lo que los poetas veían, escuchaban, observaban. En su célebre poema "The Daffodils", Wordsworth evoca el momento de la creatividad:

Pues con frecuencia cuando estoy tendido en mi cama
Con ánimo ausente o pensativo
Aparecen ante ese ojo interior...

Las descripciones de Wordsworth no eran meras frases literarias sino el producto de la observación directa. Cuando alguien lo criticó por su referencia a las ovejas que parecen más grandes en medio de la bruma —"sus ovejas grandes como osos de Groenlandia"— se corroboró que en verdad la bruma altera las proporciones de los objetos. Su sentido del ruido poético —el estruendo de los hielos, el zumbar de las abejas, el murmullo de los arroyos, el canto de los pájaros—, todos estos recursos literarios provienen de una percepción auditiva sumamente afinada.

Los dos mayores novelistas de este siglo, James Joyce y Marcel Proust, emplearon la memoria afectiva en forma directa y gráfica. El gran ciclo proustiano *En busca del tiempo perdido* es un intento de indagar en la memoria de lo vivido en un contexto sensorial. El sabor de una galletita, el aroma de un cigarrillo, el pliegue de un pantalón pijama, una posición forzada de su cuerpo casi dormido: el recuerdo de estas sensaciones despierta una multitud de recuerdos emocionales que el puro intelecto no hubiera podido evocar.

Proust describe la dificultad de evocar las emociones pasadas, un problema que casi todos han conocido:

> En vano uno se esfuerza por evocarlo: los esfuerzos del intelecto resultan necesariamente inútiles. El pasado se oculta en algún lugar fuera del reino y el alcance del intelecto, en algún objeto material (en la sensación que un objeto material produce en nosotros) que no sospechamos.

Luego describe de manera clara y sensible un caso de memoria emocional y cómo la evocó.

> Un día de invierno, cuando llegué a casa, mi madre observó que yo tenía frío y me ofreció una taza de té, una infusión que no solía beber. Al principio la rechacé, pero luego cambié de parecer, sin saber por qué. Mandó comprar uno de esos bollos llamados magdalenas, que parecen haber sido horneados en una valva de venera... Me llevé a los labios una cucharada de té en el que había mojado el bollo. En el momento en que la tibia infusión y las migas llegaron a mi paladar, mi cuerpo entero se estremeció, y me detuve, atento a los cambios extraordinarios que se producían en mí...
>
> Y cuando reconocí el sabor de la miga de magdalena mojada en la infusión de flores de tilo que solía convidarme mi tía (aunque en ese momento no comprendí y debo postergar para mucho más adelante la averiguación de por qué el recuerdo me hizo tan feliz), la vieja casa gris donde vivía se alzó de inmediato como la escenografía de un teatro junto al pabellón del jardín construido por encargo de mis padres (que era lo único que veía hasta ese momento); y con la casa apareció el pueblo de la mañana a la noche en el intento de hacerlo reaparecer.

Este pasaje de Proust revela una descripción asombrosamente detallada de un recuerdo afectivo; al mismo tiempo, su profundo análisis del valor creativo del recuerdo pone de manifiesto el problema del artista y su manera de inspirarse para poder crear.

> Y bruscamente vuelve el recuerdo... Yo era consciente de que estaba vinculado con el sabor del té y la magdalena, pero que trascendía infinitamente esos sabores, más aún, no podía ser de su misma naturaleza. ¿De dónde venía? ¿Qué significaba? ¿Cómo podía aprehenderlo y definirlo?

Los grandes pintores son aún más sensibles que los escritores a la evocación sensorial y emocional. El gran pintor abstracto Wassily Kandinsky decía poseer una extraordinaria capacidad para retener "verdaderas" imágenes visuales de su pasado. Recordaba que cuando era niño "pintaba en casa, de memoria", los cuadros que había visto en el museo.





...resentación de *Till the Day I Die*, de ...5. Fue su última actuación en Broadway.





Se encuentra con su esposa Anna y ...ctors Studio. (Cortesía de Ken Regan.

DE TODAS LAS ARTES A UN ARTE

Quienes critican el Método por el hecho de recurrir a la memoria afectiva del artista no advierten ni aprecian hasta qué punto ésta interviene en todas las artes. La memoria afectiva es un elemento decisivo en cualquier creación artística. La diferencia entre el teatro y otras artes es que en éstas el artista crea la memoria afectiva en la soledad de su propio ambiente. En las artes interpretativas el artista debe crear frente al público y en determinado momento y lugar.

Este vínculo entre la memoria y la creatividad es una presencia constante en la poesía. El movimiento romántico de principios del siglo XIX se vio impulsado a explorar y exaltar "la auténtica voz de los sentimientos". Los románticos ingleses, tanto en su poesía como en sus obras de crítica literaria, trataron de descubrir las bases sensoriales de su propia creatividad. Wordsworth dice en "The Prelude":

... pues tenía yo un ojo
Que en mis mayores esfuerzos siempre
Buscaba los matices de diferencia
Tal como se ocultan bajo las formas externas
Cercanas o remotas, diminutas o vastas, un ojo
Que desde una piedra, un árbol, una hoja marchita
Hasta el ancho océano y los cielos azules
Salpicados de multitudes, de cúmulos de estrellas
No hallaba superficie alguna que detuviera su poder.

En un poema análogo, Coleridge exalta el lazo entre la imaginación y el espíritu creativo:

¡Oh! ¡Qué vida la del ojo! ¡Cuán extraña
e inescrutable es su esencia!
Aquel que es totalmente ciego y jamás ve
el fuego que lo calienta;
Aquel que jamás vio el seno henchido
de su madre;
Aquel que sonrió feliz, así como un niño
sonríe en sueños;
También para él existe, se mueve y se agita
en su prisión;
Vive una vida aparte y "¿Es un
Espíritu?", se pregunta:
"Pues con seguridad tiene pensamientos propios,
y ver es sólo un lenguaje."

Byron observa por su parte que Wordsworth le había enseñado a contemplar una montaña tanto con "el ojo de la mente", la imaginación, como en la realidad objetiva.

La poesía romántica inglesa fue en gran medida un producto de vivencias sensoriales: de lo que los poetas veían, escuchaban, observaban. En su célebre poema "The Daffodils", Wordsworth evoca el momento de la creatividad:

Pues con frecuencia cuando estoy tendido en mi cama
Con ánimo ausente o pensativo
Aparecen ante ese ojo interior...

Las descripciones de Wordsworth no eran meras frases literarias sino el producto de la observación directa. Cuando alguien lo criticó por su referencia a las ovejas que parecen más grandes en medio de la bruma —"sus ovejas grandes como osos de Groenlandia"— se corroboró que en verdad la bruma altera las proporciones de los objetos. Su sentido del ruido poético —el estruendo de los hielos, el zumbar de las abejas, el murmullo de los arroyos, el canto de los pájaros—, todos estos recursos literarios provienen de una percepción auditiva sumamente afinada.

Los dos mayores novelistas de este siglo, James Joyce y Marcel Proust, emplearon la memoria afectiva en forma directa y gráfica. El gran ciclo proustiano *En busca del tiempo perdido* es un intento de indagar en la memoria de lo vivido en un contexto sensorial. El sabor de una galletita, el aroma de un cigarrillo, el pliegue de un pantalón pijama, una posición forzada de su cuerpo casi dormido: el recuerdo de estas sensaciones despierta una multitud de recuerdos emocionales que el puro intelecto no hubiera podido evocar.

Proust describe la dificultad de evocar las emociones pasadas, un problema que casi todos han conocido:

> En vano uno se esfuerza por evocarlo: los esfuerzos del intelecto resultan necesariamente inútiles. El pasado se oculta en algún lugar fuera del reino y el alcance del intelecto, en algún objeto material (en la sensación que un objeto material produce en nosotros) que no sospechamos.

Luego describe de manera clara y sensible un caso de memoria emocional y cómo la evocó.

> Un día de invierno, cuando llegué a casa, mi madre observó que yo tenía frío y me ofreció una taza de té, una infusión que no solía beber. Al principio la rechacé, pero luego cambié de parecer, sin saber por qué. Mandó comprar uno de esos bollos llamados magdalenas, que parecen haber sido horneados en una valva de venera... Me llevé a los labios una cucharada de té en el que había mojado el bollo. En el momento en que la tibia infusión y las migas llegaron a mi paladar, mi cuerpo entero se estremeció, y me detuve, atento a los cambios extraordinarios que se producían en mí...
>
> Y cuando reconocí el sabor de la miga de magdalena mojada en la infusión de flores de tilo que solía convidarme mi tía (aunque en ese momento no comprendí y debo postergar para mucho más adelante la averiguación de por qué el recuerdo me hizo tan feliz), la vieja casa gris donde vivía se alzó de inmediato como la escenografía de un teatro junto al pabellón del jardín construido por encargo de mis padres (que era lo único que veía hasta ese momento); y con la casa apareció el pueblo de la mañana a la noche en el intento de hacerlo reaparecer.

Este pasaje de Proust revela una descripción asombrosamente detallada de un recuerdo afectivo; al mismo tiempo, su profundo análisis del valor creativo del recuerdo pone de manifiesto el problema del artista y su manera de inspirarse para poder crear.

> Y bruscamente vuelve el recuerdo... Yo era consciente de que estaba vinculado con el sabor del té y la magdalena, pero que trascendía infinitamente esos sabores, más aún, no podía ser de su misma naturaleza. ¿De dónde venía? ¿Qué significaba? ¿Cómo podía aprehenderlo y definirlo?

Los grandes pintores son aún más sensibles que los escritores a la evocación sensorial y emocional. El gran pintor abstracto Wassily Kandinsky decía poseer una extraordinaria capacidad para retener "verdaderas" imágenes visuales de su pasado. Recordaba que cuando era niño "pintaba en casa, de memoria", los cuadros que había visto en el museo.



En un examen de estadística citó una página entera de cifras que apareció en su mente. Era capaz de recorrer una calle larga y luego nombrar sin equivocarse todas las tiendas que había pasado, porque volvía a verlas en su mente.

> Sin la menor conciencia de ello, absorbía impresiones, a veces de manera tan intensa e incesante que sentía el pecho congestionado y me era difícil respirar. Estaba tan cansado y harto que pensaba con envidia en los empleados que podían relajarse y descansar al finalizar su jornada de trabajo.

A medida que su arte se volvía más abstracto, advirtió que esa capacidad suya empezaba a disminuir.

> Al principio estaba aterrado, pero luego comprendí que esos poderes que posibilitaban la observación continua se canalizaban en otra dirección, gracias a mi mayor poder de concentración, y me permitían realizar otras cosas que ahora me resultaban más necesarias.

El paso siguiente fue volver a vivir las imágenes y las experiencias. Así lo describió el pintor:

> Todas las cosas "muertas" temblaban. No sólo las estrellas, la luna, los bosques, las flores que cantan los poetas, sino también una colilla de cigarrillo en el cenicero, un botón blanco que me miraba resignado desde un charco en la calle, un trozo sumiso de corteza que una hormiga arrastra entre la hierba alta con sus fuertes mandíbulas hasta algún destino incierto aunque importante, la hoja de un calendario que la mano consciente arranca de la cálida camaradería del block restante: todo me muestra su rostro, su ser más íntimo, su alma secreta, que calla más de lo que dice.

Las imágenes "evocadas" por Kandinsky quedaron plasmadas sobre sus telas. Este es un ejemplo de la capacidad del artista de dominar y, gracias a ello, expresar su vivencia emocional.

T.S. Eliot, en su ensayo *The Problem of Hamlet*, se refiere a la creatividad del autor; sin embargo esto se aplica también a la relación indispensable entre la creatividad artística y las técnicas prácticas de memoria afectiva que emplea Método:

> La única manera de expresar una emoción en forma artística es mediante un "correlato objetivo"; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una serie de hechos que serán la fórmula de esa emoción *en particular*; de manera tal que cuando aparecen los hechos exteriores que culminan en la experiencia sensorial, la emoción es evocada en forma inmediata.

El actor emplea el "correlato objetivo" de sus propias vivencias para hallar un medio de expresar en escena la emoción correspondiente a su personaje. La memoria afectiva se vuelve la clave de la expresividad del actor.

Obsérvese que en todas las artes interpretativas menos la teatral el artista posee un instrumento exterior a sí mismo que aprende a dominar. El instrumento con que trabaja el músico —piano, violín— no crea respuestas mentales o emocionales propias. Independientemente del estado emocional del intérprete, el instrumento conserva objetivamente su serenidad y su idoneidad.

En el caso del actor, él mismo es su propio instrumento; trabaja con las mismas emociones que usa en la vida real. El yo que presenta a la Julieta imaginaria es el mismo yo que utiliza en sus vivencias más privadas e íntimas. El actor es intérprete e instrumento: es decir, violinista y violín. Imagine el lector lo que sucedería si el violín o el piano pudiera hablar y le dijera al intérprete que no le gusta que lo toquen de tal o cual manera, que no produce ciertas notas, que le molestan las caricias sensuales del artista. Esta interacción entre el artista y el instrumento es la que se produce cuando el actor actúa. Su cuerpo, su mente, sus pensamientos, sus sensaciones, sus emociones están separados de las intenciones objetivas. El Método le permite al actor dominar su instrumento, es decir, utilizar su memoria afectiva para crear una realidad sobre el escenario.

EL METODO Y LA VIDA

Duilio Marzio y Andrea del Boca estudiaron con Lee Strasgberg. También Carlos Gandolfo, director. El texto que sigue no viene a continuación de nada, pero —en la explicada confesión del director norteamericano— se podría llegar a dos lugares. Uno: su método, en cierta forma emparentado con la gimnasia. Otro: la posible confrontación con sus ideas, acá.

El elemento común al sistema de Stanislavsky y el Método es la premisa central de la creatividad del actor. Para el Método, el actor es el artista creativo que debe traducir las ideas, intenciones y palabras del autor en una representación viva. En ésta, el sonido de la palabra transmite significado, pero también sensación, emoción y conducta. Se logra una nueva realidad, relacionada con las palabras pero a veces independiente de ellas. Se podría decir que el Método comparte la definición de Gordon Craig del arte del teatro; pero en lugar de exigirle al actor la claridad y la precisión de una "supermarioneta", considera que la creatividad del intérprete es el instrumento fundamental para la realización del arte del teatro. La obra práctica del Método ha sido tan concreta, tan eficiente desde el punto de vista técnico, que su base ideológica fuerte, intensa, tiende a quedar relegada a un segundo plano. Los resultados obtenidos son conocidos por todos: ha sido necesario recordar sus bases teóricas para corroborarlo.

Considero que los descubrimientos de Stanislavsky juntamente con la perspectiva y la experiencia que proporciona el Método sientan las bases concretas para comprender la creatividad del actor y, por consiguiente, para su formación. Esta base ayuda a comprender el problema de la creatividad en general, aplicada a otras artes. Pero sugiero que puede resultar valiosa en un plano mucho más amplio, no sólo para los actores y los artistas en general, sino para todos los seres humanos en su vida cotidiana y en su búsqueda de realización personal.

Hoy el mundo siente vivo interés por toda clase de ejercicios psicofísicos: meditación, zen, yoga, la búsqueda de la paz interior, la relajación. El mundo científico aborda con gran preocupación el problema del estrés mental y emocional. El estrés es producto de la acumulación de presiones anormales que impiden el desempeño normal del individuo. Un pequeño porcentaje de la población lo sufre, pero todos los seres humanos conocen la tensión. La diferencia entre los dos no ha sido debidamente aclarada.

La tensión —entendida no como perturbación mental o emocional, sino como generación de energía innecesaria que afecta el funcionamiento normal del ser humano— forma parte del hecho de vivir. Todo ser humano, piense lo que piense, está sometido a tensión continua. El individuo común está sometido a lo que se podría llamar tensión normal en un grado incalculable. Las personas son conscientes de los momentos de estrés y perturbación, pero pocas lo son de cómo la "tensión normal" condiciona sus actividades. Creen que están relajadas incluso cuando se esfuerzan deliberadamente por relajarse. Pueden parecer relajadas, incluso para el ojo clínico, pero los músculos y los nervios siguen tensos sin que el individuo sea consciente de ello.

Los métodos sencillos de relajación expuestos en este libro están al alcance de cualquier ser humano que quiera incorporarlos a su rutina diaria. Todo lo que hace el individuo requiere un gasto de energía. La energía innecesaria interfiere e interrumpe el funcionamiento normal del instrumento humano y produce síntomas psicosomáticos que no siempre provocan perturbaciones mentales o emocionales. Todos los seres humanos están sometidos a estas tensiones naturales.

En la actualidad preocupa a la educación pública el problema de la enseñanza mediante la memorización, que muchos confunden con esfuerzo intelectual. Todos sabemos que existen personas de escasa formación escolar pero de elevado nivel de inteligencia. También sabemos de personas cuyos conocimientos, adquiridos de memoria, constituyen "un cúmulo de información inútil", como dijo Clifford Odets. En mi opinión las grandes movilizaciones estudiantiles de hace algunos años (y que no han concluido del todo) se deben no sólo a las opiniones sociales y políticas en pugna sino también a la sensación compartida por todos los estudiantes de que los conocimientos impartidos no dejan lugar a la experiencia individual y por eso no los preparan para los procesos de la vida real. La educación científica y técnica masiva ha avanzado a pasos agigantados, como lo exigen las necesidades del mundo industrializado. Sin embargo, con estos conocimientos, la gente se siente atomizada, como engranajes en una máquina que desconoce la voluntad, los deseos y los sentimientos de los seres humanos.

Mientras se abona el aspecto mental, se descuidan las zonas afectivas, sensoriales y emocionales; se las deja crecer como la hierba en un jardín, en lugar de cuidarlas y abonarlas para lograr el pleno florecimiento del ser humano. Los cuidados que se les brindan son despreciables, a tal punto que los términos *memoria afectiva, memoria sensorial* y sobre todo *memoria emocional*, son prácticamente desconocidos, y apenas muy recientemente empezaron a aparecer en los trabajos de algunos psicólogos. La educación de los sentidos y las emociones debería ser una parte esencial del sistema educativo, y los métodos empleados para la formación del actor podrían ser de gran valor en este terreno.

Otro problema, todavía más importante que el anterior, que nuestro sistema educativo aún no ha resuelto es el de la comunicación. Nuestra sociedad ha dedicado mucho tiempo a los nuevos procesos mecánicos de comunicación y ha logrado resultados asombrosos, pero aparentemente hemos olvidado que el proceso de vivir requiere la capacidad de responder, tomar contacto y comunicar las vivencias propias a otro ser humano. Se aborda el problema de la expresividad como si fuera un proceso mecánico que comprende la voz, el lenguaje y la retórica, en lugar de ser un medio para compartir las vivencias individuales. Sólo los artistas, gracias a su sensibilidad especial y sus aptitudes especiales para comunicar sus vivencias, han sido capaces de atravesar este muro perverso. Esto es necesario para todos los seres humanos, a fin de que la vida no se degrade hasta convertirse en ese fenómeno de "jugar a los juegos" descubierto por muchos psicólogos y alguna gente de teatro.

Estoy convencido de que los descubrimientos y métodos esenciales para desarrollar las aptitudes del actor, son igualmente necesarios para los legos, o tal vez más aún. Este es para mí el gran aporte histórico de Stanislavsky, quien siempre habló de la "vida del espíritu humano", y la contribución adicional realizada en Estados Unidos desde hace algo más de cincuenta años por los practicantes de lo que comúnmente se llama "el Método".

Lee Strasberg (derecha) en una discusión después de un ensayo, 1940.

